ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

XIII

Napoli 1991

UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico
ISTITUTO

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Gabriella Prisco

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie, in cartelle di 30 righi, ciascuno di 65 battute. Di essi va inoltre redatto un breve riassunto (max 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max cm 14.5x21.5; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 50 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti...', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

Abbreviazioni:

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; dottore/dottoressa: dott.; eccetera: ecc.; edizione: ed.; *et alii*: *et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: t.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

M. Rendeli, Sulla nascita delle comunità urbane in Etruria meridionale p. 9

M. Cuozzo - A. D'Andrea, Proposta di periodizzazione del repertorio locale di Pontecagnano tra la fine del VII e la metà del V sec. a.C. alla luce della stratigrafia delle necropoli » 47

A. Rastrelli, Su alcuni acroteri fittili di età arcaica da Chiusi » 115

B. d'Agostino, Noterelle iconografiche. A proposito di Eracle nell'Etruria arcaica » 125

E. Paribeni, Di Artemide danzatrice » 129

M. Denti, Il Marsia di Paestum » 133

M. Mazzei, La 'tomba delle coppe di vetro' di Ascoli Satriano. Nuovi elementi per lo studio della società e del commercio nella Daunia del II secolo a.C. » 189

J. Bažant, Roman Deathmasks once again » 209

I. Bragantini, Cena novendialis? » 219

E. Miranda, *Neapolis*: due epigrafi dal territorio » 223

E. Savino, La datazione del cap. 168 del *De mirabilibus auscultationibus* e la più antica citazione dei Germani nella letteratura classica » 231

P. Rosafio, Dalla locazione al colonato: per un tentativo di ricostruzione » 237

Recensioni e rassegne

G. Prisco: Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein « studio » für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989 » 283

Riassunti degli articoli » 293

figure isolate vi è Eracle, il protagonista della scena; in secondo luogo, dai due lati tutte le figure guardano verso il centro della scena, tranne due personaggi, entrambi retrospicienti. Il primo è Poseidon, situato subito a destra del lungo tralcio, che si volge a guardare le due figure che sopraggiungono; l'altra è appunto l'eroe, che sembra scarsamente interessato alla gloria imminente e guarda fuori del pannello, tenendo bene in mostra l'arco e la clava. In una scena così compassata, e rigidamente ispirata alle regole della simmetria, la cosa non può essere occasionale. Io credo che la spiegazione vada cercata nel fregio sulla spalla del vaso (fig. 19.1): vi si vede un corteo di Sileni, che sembrano danzanti in coppie, ma che forse invece arieggiano le caute movenze raffigurate con ben altra eleganza nella coppa di Brygos.

Sarà un caso se nel fregio sul collo appare una fila di efebi dai gesti misurati e compunti, anch'essi come in un *thiasos*? Se non temessi di prestare all'artigiano una eccessiva sapienza, sarei portato a vedere in questa hydria un programma figurativo coerente che oppone alla *sauvagerie* dei Sileni sia il cosmo degli efebi che il mondo degli dei. Ne viene in tal modo esaltata la funzione dell'eroe liminare, che vigila sul confine tra questi mondi.

La centralità della scena di apoteosi dell'eroe rientra in un clima politico già ampiamente indagato, nel quale — in Etruria come in Grecia — Eracle diventa metafora del tiranno. In questa prospettiva il messaggio iconografico si carica di una particolare pregnanza [14].

Abbreviazioni supplementari:

Brize, 1980 = Ph. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg 1980.

[14] Cfr. da ultimo sull'argomento C. Ampolo, 'Roma e il mondo greco dal secolo VIII agli inizi del III a.C.', in *Roma e l'Italia - Radices Imperii*, Milano 1990, pp. 596 ss.

DI ARTEMIDE DANZATRICE

Enrico Paribeni

In un mio scritto assai recente [1], ho tentato di porre in luce alcuni aspetti più oscuri e più remoti della più mutevole tra le divinità antiche, Artemide. Oltre alla molteplicità degli aspetti, quello che sorprende in lei sono le contraddizioni che ce la presentano vergine e veneranda Potnia Theròn, cacciatrice e materna e infine protettrice e corifea di schiere di fanciulle adolescenti. Il mio punto di partenza e di arrivo è stato un tipo statuario variamente inteso e ora riportato alla ribalta da una nuova replica più completa e più rivelatrice, da Perge (fig. 20.2). È stata chiamata dalla piccola guida del Museo e dalla prima presentatrice Jale Inan « Danzatrice » [2]. Nella sua variegata carriera la giovane donna è stata chiamata *Königin der Nacht* da A. Furtwängler e *Vittoria* da R. Lanciani e da A. Colini [3], per il ritrovamento di una replica ridotta in minuti frammenti dalla casa dei Symmachi sul Celio (fig. 20.1), da cui la facile illazione di vedervi la Vittoria del Senato detestata e distrutta dal popolo cristiano. Quello che del resto poteva essere inteso come il carattere eroico della figura era stato già colto da un insigne conoscitore di modelli classici, P. P. Rubens, che l'aveva introdotta nella grande serie di tele eroiche della Collezione Lichtenstein a Vaduz.

La mia lettura come Artemide danzante si basa su alcune particolari osservazioni, oltre al fatto che la città di Perge è consacrata ad Artemide, che venera nei consueti aspetti umani e in una immagine simbolica a forma di pentagono, vale a dire di un idolo ben più arcaico e disumano che l'Artemide di Efeso o l'Afrodite di Afrodisia.

Nel tentativo di ricuperare una tradizione figurata di Artemide danzatrice, avevo tentato di inserirvi il tipo della « Danzatrice Berlino-Benevento » (fig. 22.3) [4]

[1] E. Paribeni, 'Metamorfosi', in *L'artista* 2, 1991, p. 34 s.

[2] Cfr. Kayhan Dörtlük, *Antalya Museum Führer*, 1989, p. 58; M. Edip Ozgür, *Skulpturen des Museums von Antalya* I, Instambul 1987, cat. 29.

[3] A. M. Colini, 'Storia e topografia del Celio nella antichità', in *Mem. Pont. Acc.* 7, 1944, p. 281, fig. 237.

[4] E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano: Sculture greche del V sec.*, Roma 1953, n. 107;

e la immagine sorella del sarcofago di Melfi [5]. Per modo che anche agli scettici che potevano dubitare dell'identificazione del tipo Berlino-Benevento potesse offrirsi una statua innegabile come quella che figura in una nicchia del sarcofago accanto ai Dioscuri o all'Afrodite di Capua.

Un tipo anch'esso fortemente apparentato alle Danzatrici del Kalathiskos ci appare nella serie dei rilievi melii [6] (fig. 22.2); a volte connotato come Artemide di per sè o introdotta nella storia di Aktaion, a volte adoperato per quella che può considerarsi una ipostasi della dea: Atalanta della caccia calidonia. La lieve figura è caratterizzata da una breve veste che muove tutta in un blocco, animata da sottili pieghe parallele che non intaccano minimamente l'unità del getto (fig. 22.1). Mentre, nelle sorprendenti rivelazioni del santuario di Brauron [7], Artemide figura in un choròs di fanciulle adolescenti — come ricorda Aristophanes il servizio delle ragazze attiche come Arktoi terminava con la pubertà a tredici anni. Ed è indubbio che nel circolo delle fanciulle danzanti o correnti attestate nei frammenti di vasi dipinti di Brauron (fig. 24.1) va inserito un altro tipo statuario ingiustamente condannato [8].

Un supporto alla mia tentata identificazione della sfolgorante e coloratissima statua di Perge con la dea signora della città, vedrei anche nella straordinaria somiglianza con una testa di Apollo un tempo famosa e oggi dimenticata, l'Apollo Giustiniani Pourtalès [9]. È un fatto accettato quello di rilevare una profonda assonanza nelle immagini anche statuarie dei divini gemelli di Delo. Basta ricordare la parentela già da secoli riconosciuta tra l'Apollo del Belvedere e l'Artemide di Versailles o quella tra l'Apollo avanzante di Dresda e l'Artemide Giustiniani (così detta Musa o Afrodite di Via Nerino, Milano) [10]. Una simile parentela di forme e di temperamento riconoscerei tra i nostri due tipi statuari. Si veda l'impostazione mollemente attorta sul collo, o i volumi della chioma disposti in elaborate architetture variate di terse masse espanse e di profonde legature. E sopratutto si consideri quella componente di malinconia e di sensualità, l'atto altero e un poco sprezzante che li accomuna.

Dell'Apollo Pourtalès conosco quattro repliche, la testa conosciuta sotto questo nome, quella ancora più appassionata e intensa dalla collezione Giustiniani,

H. von Steuben, 'Die Maedchenstatue Berlin-Rom-Benevent', in *AntP* XV, Berlin 1975, pp. 23 ss.

[5] H. Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage*, Instanbul (Forschungen 26), 1975, p. 74, tav. 22c.

[6] P. Jacobstahl, *Die Melische Reliefs*, Berlin 1931, tavv. 9, 14, 15.

[7] L. Kahil, 'L'Artémis de Brauron: rites et mysthères', in *AntK* XX, 1977, p. 86 ss. fig. 3.

[8] W. Fuchs, in Helbig, *Fuehrer* (4), 1963, n. 558 (Galleria dei Candelabri n. 364).

[9] K. A. Pfeiff, *Apollon. Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst*, Frankfurt a.M. 1943, tav. 55; Smith, *British Mus. Sculpture*, III 16 (inv. n. 1548). Debbo la fotografia alla cortesia del conservatore dott. Bayley.

[10] E. Paribeni, 'Note e chiarimenti su alcuni gruppi ellenistici', in *BdA* 1960, p. 1 ss., fig. 1.

anch'essa nel British Museum (fig. 23.1), mentre non molto aggiungono alla nostra conoscenza e alla nostra gioia la testa Oldfield e quella assai mutilata e logora recentemente emersa nei gorghi misteriosi del mercato di antichità [11].

Un tempo il volto dell'Apollo Giustiniani-Pourtalès doveva costituire un elemento chiave per l'iconografia del dio come appare nei *Griechische Götterideale* di H. Brunn (1893) o dalle pagine di M. Collignon nella sua classica *Histoire de la Sculpture Grèque* (1892-97), per non parlare di un delizioso excursus di Jean Giraudoux da porre accanto alla sua rinnovata *Prière sur l'Acropole*. Indubbiamente gli studiosi moderni sono ormai avvezzati dagli sconcertanti studi di F. Haskell sulle inimmaginabili variazioni delle opinioni su opere d'arte e classi di documenti [12]. Le transizioni dal sommo della gloria all'oscurità sono continue e quasi non più sorprendenti. Forse quindi è solo un vecchio conservatore ammuffito come chi scrive che può sorprendersi e lamentare l'obliterazione dell'Apollo Giustiniani Pourtalès che a me sembra quasi altrettanto grave che ad esempio, la condanna in massa dell'architettura fiorentina — ad eccezione del Palazzo Pandolfini di Raffaello — da parte di Goethe.

La notevolissima statua di Apollo Citaredo di Berlino [13] così sobria e limpida nella definizione delle vesti a blocco, quasi senza pieghe, ci appare completata da una testa moderna del tipo della testa Giustiniani, probabilmente per effetto della statuina bronzea di Apollo Citaredo anch'essa a Berlino [14]. In quest'ultimo caso le forme del capo e della figura sono vagamente riecheggiate senza neppur tentare di avvicinarsi alle nobili e semplici strutture della grande statua. A mio giudizio la ricomposizione è assolutamente impossibile per il contrasto tra la solenne staticità del Citaredo e la mobilità e l'appassionato fervore della Testa Giustiniani-Pourtalès.

L'elemento più importante che abbiamo riguadagnato con l'Artemide di Perge è che la drammaticità e il fervore del volo arrestato, che sembrava così evidente nella « Vittoria dei Symmachi », risulta attenuato e come dissolto. La statua di Perge nella sua lenta danza viene ad apparire tanto più ampia, quieta, pacificata. La dea si muove in un passo meditato e convoluto, in grandi falcate ondulanti. La veste e il manto si aprono come conchiglie e come i petali di un grande fiore e appaiono sospesi in aria al di là di ogni intimazione di un moto

[11] Oxford, Ashmol. Mus., dalla Collezione Poniatowsky e Brett, cfr. P. Gardner in *JHS* 1903, p. 117, fig. 2 a tav. 2; G. M. Eisemberg, *Art of Ancient World*, 1989. Per il tipo cfr. *LIMC*, II, p. 388, n. 75 e 75a, s.v. 'Apollo'. Un'altra testa dell'Apollo Giustiniani Pourtalès è a Firenze, Palazzo Medici Riccardi e riprodotta tra i falsi da G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi, vol. 2, p. 155, schede aggiunte V.

[12] F. Haskell, *Taste and the Antique*, New Haven-London 1981.

[13] C. Bluemel, *Roemische Kopien Griechischer Skulpturen des IV Jahrh. v.C.*, Berlin 1938, K 212, tav. 26.

[14] K. A. Neugebauer, *Die griechischen Bronzen der klassischer Zeit und der Hellenismus*, Berlin 1951, p. 24, n. 15, tav. 26; cfr. anche *LIMC* II, p. 209, n. 193, s.v. « Apollon ».

repentino e turbinoso, ma come in virtù dell'estrema levità del tessuto. Il motivo del manto che si apre sul lato di una figura sostanzialmente immota s'incontra nella grande statua di culto della Fortuna Primigenia di Palestrina (fig. 21): vale a dire in una scultura che per il marmo, il colorismo e la modellazione delicata può rientrare nei modi della scultura rodia. Mentre ad attestare l'importanza codificata del tipo è da ricordare che un torso colossale, che sembra una libera replica della statua di Palestrina, si trova, o almeno si trovava, in uno dei fornici del Teatro di Marcello (fig. 23.2) dove l'ho fotografato tanti anni fa. Si tratterà quindi della statua di culto del vicino Tempio della Fortuna al Foro Boario.

IL MARSIA DI PAESTUM

MARIO DENTI

Sans craindre donc qu'on me condamne
De mal employer mon loisir,
Je vais, pour contenter votre juste désir,
Vous conter tout au long l'histoire de Peau d'Ane.
(...) Il était une fois un Roi,
Le plus grand qui fût sur la Terre, (...)
Dans son vaste et riche Palais
Ce n'était que magnificence; (...)
Mais ce qui surprenait tout le mond en entrant,
C'est qu'au lieu le plus apparent,
Un maître Ane étalait ses deux grandes oreilles.
Cette injustice vous surprend,
Mais lorsque vous saurez ses vertus non pareilles,
Vous ne trouverez pas que l'honneur fût trop grand.

Charles Perrault
Peau d'Ane.

1. *Introduzione.*

È esattamente il 18 marzo del 1931 [1] che viene alla luce il primo frammento di quella che si può oggi considerare una delle statue più celebri del mondo antico, l'immagine del Sileno Marsia rinvenuta nel Foro di Paestum. E tuttavia, a 60 anni dalla scoperta, è consentito affermare di trovarci di fronte a una scultura intorno alla quale, paradossalmente, tanto più si è scritto — in particolare in relazione alle sue implicazioni storiche, istituzionali e religiose — quanto meno, in realtà, si conosce della sua più effettiva sostanza.

La circostanza per cui la scultura, di fatto, è rimasta finora sostanzialmente inedita, non appare del resto casuale. Il Marsia di Paestum è infatti un prodotto dell'arte antica sul quale, per le contraddizioni formali e concettuali che rivela

[1] Cfr. nota 4.

representing winged female figures (max. h. in present state 24 cm.), rather roughly executed, that reflect a Daedalean cultural background. They are datable to 580 BC ca., and are thus the most ancient remains of templar coroplastic found in Chiusi to date. The closest parallels can be sought in the " Daedalean " female heads of the lateral sime in the portico of the Archaic " Meeting Hall " of the Murlo residence, and also with winged female figures represented on bucchero vases with stamp decoration produced in Chiusi. One specimen was found in the *il Monte* area, where other fragments of templar decoration have been collected on the surface. These fragments indicate the existence of a sacred building of a later period, which is confirmed by unpublished archive sources. The presence of an Orientalizing necropolis in the same area and the possible chthonian significance of the winged female figure suggest that the acroteria may originally have belonged to a funerary sanctuary.

B. D'Agostino, Noterelle iconografiche a proposito di Eracle nell'Etruria arcaica.

On the basis of small iconographical details, the A. suggests a different interpretation of two Etruscan monuments. In the second pyxis of the Pania, in lieu of Gerion, he proposes Cacos. In the hydria of the Micali Painter with Herakles' apotheosis, the author supposes the existence of a figurative program including in Herakles' apotheosis the hero's struggle against the Sileni in defense of Hera, and opposing both the ephebes' cosmos and the world of the gods to the Sileni's *sauvagerie*.

E. Paribeni, Di Artemide danzatrice.

On the basis of a new copy from Perge, the Author demonstrates that the statue type is to be identified as Artemis the Dancer. From this type, similar in style to the head of the Giustiniani Pourtalis Apollon, derive two well-known cult statues: Fortuna Primigenia from Palestrina and the one supposedly from the Temple of Fortuna in the Forum Boarium.

M. Denti, Il Marsia di Paestum.

This study deals with a statue of the Silen Marsyas found in 1931 in the forum of Paestum. Stylistic and iconographic analysis has led the author to place the piece amongst the highest Greek artistic achievements of the IV cent. B. C., bringing to light its strong conceptual and iconographic links with the figurative patrimony and culture of the cities of Magna Graecia and Sicily, especially the Lucanian region.

A preliminary examination of the complex problem of the significance of the work in the period when it was actually made brings to light the strenght of the political meaning which this image already assumed within the culture of Classical Greece. It would seem that Marsyas was regarded as a personification of the slave, relegated to the margins of society. Several of the attributes of this figure are thus found to be charged with meaning. These same features,

together with the older mythological and semantic connotations referring to Asia Minor, were taken up by the political " imagery " of the ascendant plebeian élites in Rome in the second half of the IV century B. C.

This statue of Marsyas from Paestum helps to shed light on the extraordinary phenomenon of exchange of political, philosophical, religious and artistic experiences among the large city centers of Southern Italy in this crucial period of their history. Lucania seems to have been a vital cultural crossroads in this exchange and, like Rome, was bent on becoming a part of this cultural universe by assuming its ideological and figurative models.

This bronze, an expression of Greek artistic culture at its best, is of relevance to the debate on the problem of art in the Western Greek *poleis*.

M. Mazzei, La ' tomba delle coppe di vetro ' di Ascoli Satriano. Nuovi elementi per lo studio della società e del commercio nella Daunia del II secolo a.C.

The article deals with a " grotticella " tomb found at Ascoli Satriano during excavations for the water system on the slopes of the Serpente hill, on the outskirts of the town. The funerary structure, dug in the natural rock, consists of a rectangular cell with a NE/SW orientation, a door in unbaked clay, and a *dromos* with stairs.

The body was laid supine along the bottom wall of the cell. It was accompanied by two glass cups, two freight amphorae (one Rhodian, the other Brindisian), a couple of iron strigils with suspension ring, a bone tool, and some lumps of cosmetic substances.

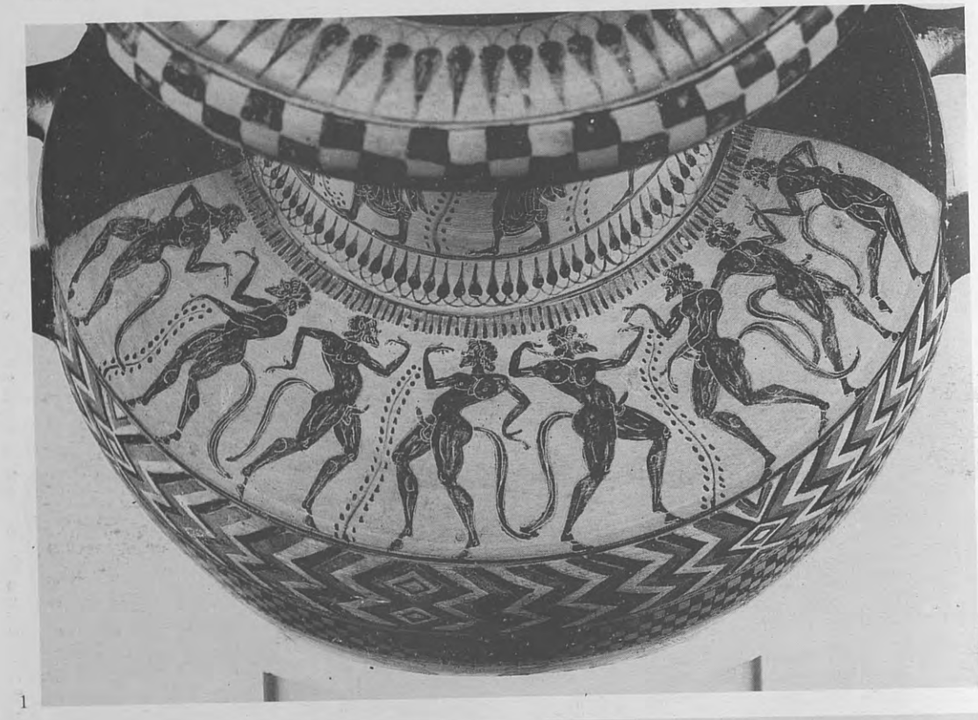
Special attention is given to the glass cups, which belong to a class the attribution of which is still controversial, both as regards their center of production, and as to their exact chronology. The comparison with other similar objects from other Daunian centers (Salapia, Arpi, Canosa) show them to belong to a rich stream of typologically diversified importations.

The types of amphorae present in the tomb and their stamps (the same association is attested in the famous " Princess " tomb, discovered on the same site) can be attributed to the second half of the II cent. B. C., providing a date for the glass cups as well. The glass cup tomb thus reveals, at Ascoli as in other Daunian centers, a remarkable economic vitality in the course of that century, and the existence of wealthy social groups, confirming recently formulated hypotheses on the economy and social organization of Daunia after the Hannibalic wars.

S. Bažant, Roman Deathmasks once again.

The idea to derive the realism of Roman portraits from deathmasks was inspired by the late 19th century concern with the human subconscious. But the mechanical copy of a human face and the art of portraiture are two phenomena which should be kept apart. Deathmasks played perhaps a very important role in Roman sepulcral rituals, bu it is misleading to derive from them the style of the Roman sculptural portrait.

ILLUSTRAZIONI

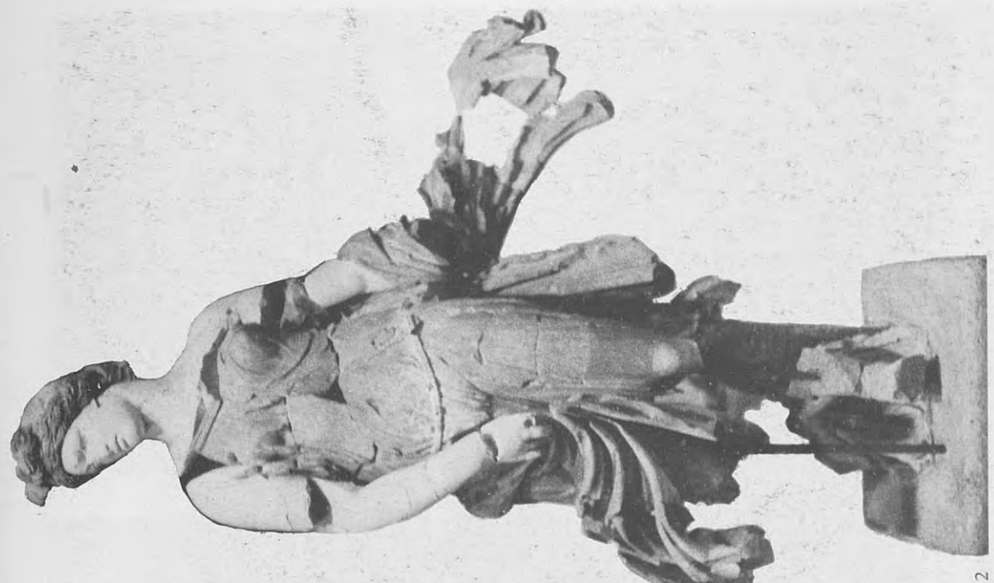


1



2

1-2. Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Hydria a f.n. inv. 4139 (*Foto Soprintendenza alle Antichità - Firenze*).



2

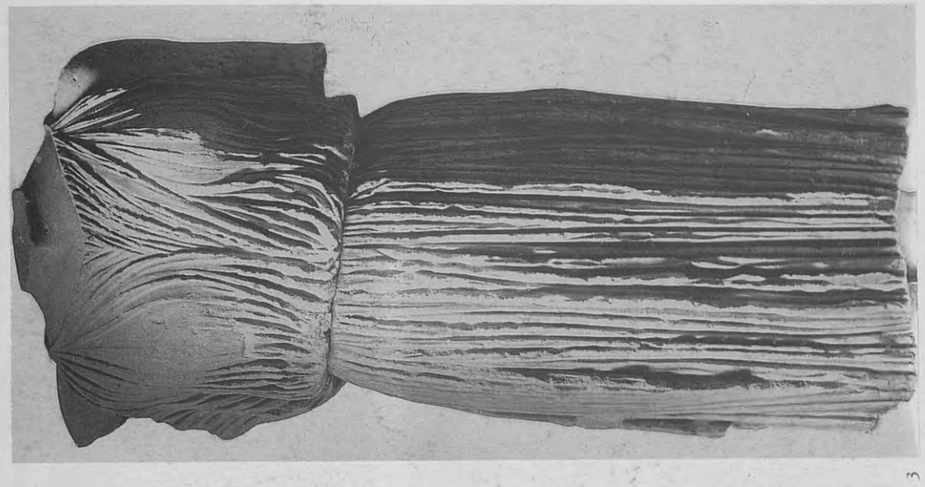


1

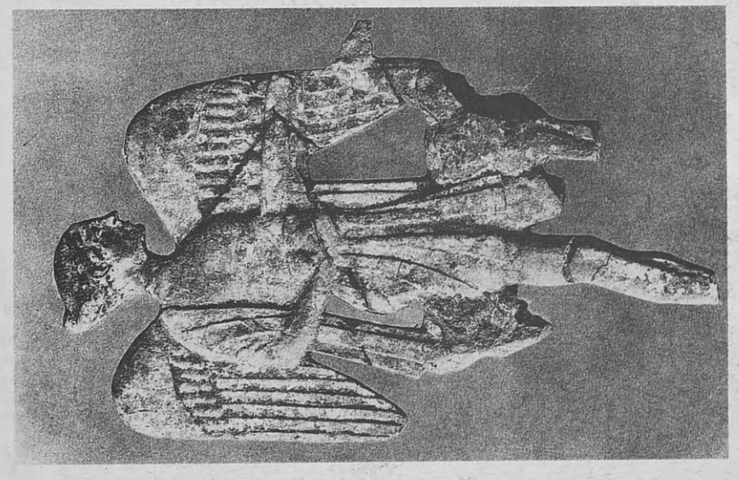
1. Roma Museo de' Conservatori. Statua della creduta Vittoria del Senato, Casa dei Symmachi (*Foto E. Paribeni*). 2. Perge, Museo. Artemide danzante. (*Foto G. Capecchi*).



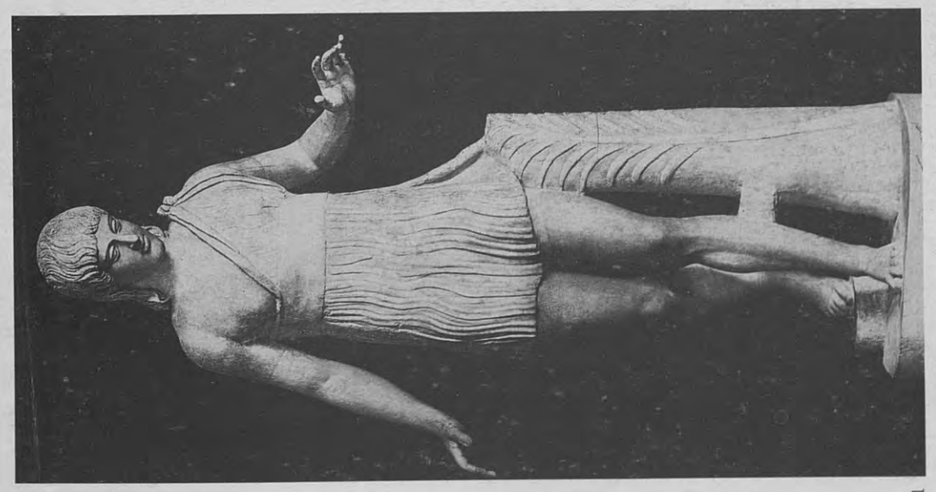
1. Palestrina, Museo. Statua della Fortuna (*Foto DAI Roma*).



3



2



1

1. Città del Vaticano, Galleria dei Candelabri n. 364. Artemis danzante. 2. Rilievo melio (*da Jacobstahl*). 3. Roma, Museo delle Terme. Torso di Artemis danzante.



2



1

Museum. Apollo Giustiniani Pourtalés (*cortesia prof. Bayley*). 2. Roma, Teatro di Marcel-
di culto del Tempio della Fortuna dal Foro Boario.

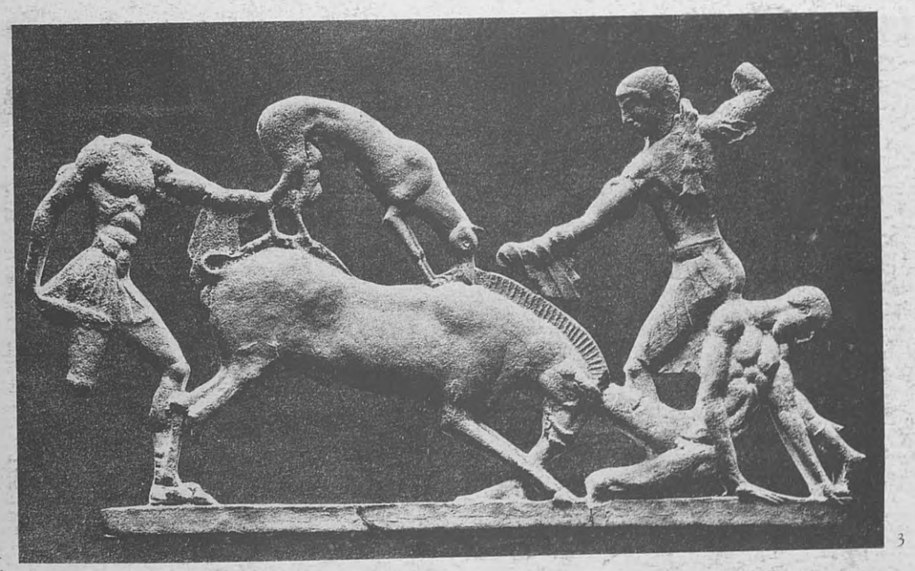


1



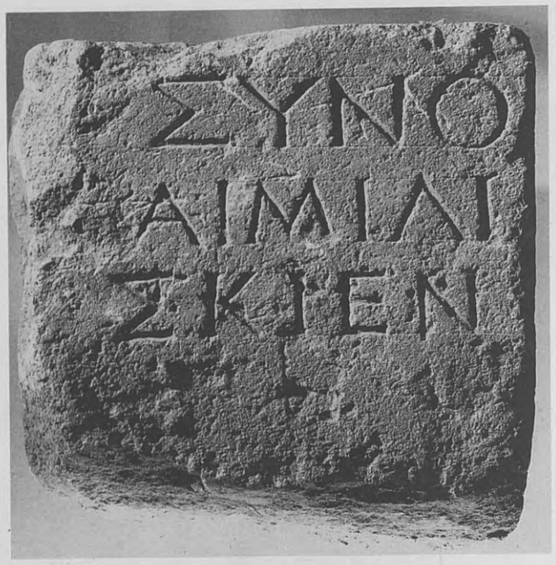
2

1. Brauron. Frammento di calice con fanciulle Arktoi. 2. Rilievo melio (*da Jacobstahl*).

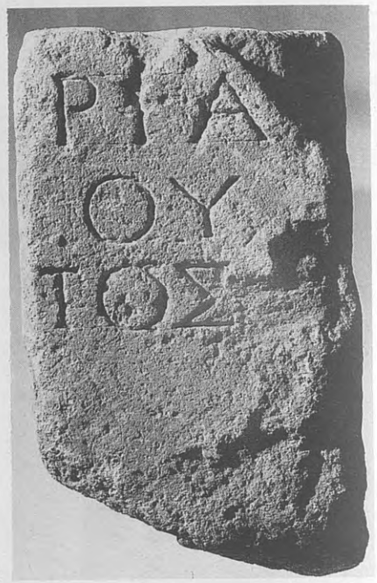


3

3. Rilievo melio (*da Jacobstahl*).



1



2



4



3



5

1-3. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Cippo. 4-5. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Base di candelabro.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE MCMXCII
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

ESTUDIO